



Zondag 20 mei 2018

TivoliVredenburg - Grote Zaal - 15.00 uur

ORKEST VAN DE ACHTTIENDE EEUW CAPPELLA AMSTERDAM

Daniel Reuss, dirigent

Carolyn Sampson, sopraan

André Morsch, bariton

Johannes Brahms 1833-1897

Ein deutsches Requiem

Nach Worten der heiligen Schrift, opus 45

Belangrijkste data in de ontstaansgeschiedenis:

1 december 1867, Wenen

10 april 1868, Bremen

12 september 1868, Zürich

18 februari 1869, Leipzig

- I *Selig sind, die da Leid tragen*
Ziemlich langsam und mit Ausdruck
- II *Denn alles Fleisch es ist wie Gras*
Langsam, marschmässig
- III *Herr, lehre doch mich*
Andante moderato
- IV *Wie lieblich sind deine Wohnungen*
Mässig bewegt
- V *Ihr habt nun Traurigkeit*
Langsam
- VI *Denn wir haben hier kleine bleibende Statt*
Andante
- VII *Selig sind die Toten*
Feierlich

Niet de angst voor de dood, maar het gevoel van gemis

Ein deutsches Requiem is nu een van de bekendste composities van Brahms en een van de bekendste requiems. Die populariteit heeft voor een deel te maken met Brahms' benadering van de dood. Brahms wilde geen somber werk schrijven, maar de aanleiding was dat wel. Het begon in 1865 met de wil muzikaal te reageren op de dood van zijn moeder. Ook wilde Brahms nog wat doen met materiaal dat hij had geschreven in reactie op het overlijden van zijn vriend Robert Schumann. Niet nieuw aan het werk was zijn keuze voor het Duits in plaats van het Latijn. Funeraire composities in het Duits bestonden al in de Barok. Ook waren er al requiems geschreven die niets te maken hadden met de katholieke eredienst. Wel nieuw was de keuze van de teksten. Brahms, van huis uit lutheraan, putte weliswaar uit de Bijbel, maar centraal in de gekozen teksten stond niet de angst voor de dood of het besef na de dood verantwoording te moeten afleggen jegens god, maar de gevoelens van de stervende die de aarde moet of heeft verlaten of van de dierbaren die iemand zullen missen of net hebben verloren. De horizontale relatie tussen mens en mens was voor Brahms, die inmiddels zijn ouderlijk geloof had opgegeven, belangrijker dan de verticale relatie tussen mens en god. Troost komt in dit requiem voor tragiek. De doden zijn nu gelukkig, een feit dat het aldus de tekst voor de nabestaanden lichter maakt het verlies te accepteren. De baritonsolist in het derde deel bezingt de sterfelijke mens die troost nodig heeft, de sopraansolist in het vijfde deel spreekt van het bemoedigende vooruitzicht elkaar terug te zien na het overlijden. In de teksten die Brahms koos, wordt God nauwelijks genoemd, Christus in het geheel niet. Het werk raakt aan metafysica, maar handelt vooral over menselijke emoties. Brahms overwoog zelfs het stuk de titel mee te geven 'Een menselijk requiem', ook omdat hij daarmee Schumann wilde eren die eerder met dezelfde gedachte had gespeeld. Die keuze voor het primaat van het horizontale was in Brahms' tijd nog opzienbarend en leidde tot protest.

Een werk uit eigen, vrije wil

Conservatieve theologen, voor wie geloof bovenal een verticale aangelegenheid was, vonden het een verderfelijk werk. Wellicht om deze critici tegemoet te komen, voegde Brahms' vriend Reinthaler bij een van de eerste uitvoeringen van het werk in Bremen uit voorzichtigheid de aria toe uit Händels Messiah 'I know that my redeemer liveth', zeer tot Brahms' ongenoegen. Daarmee was deze aria op dit concert de enige muzikale verbeelding van een ondubbelzinnig verticaal geloof. Op veel kleinere schaal zou Brahms deze nieuwe theologische visie ook uitdragen in korte koorwerken op religieuze teksten. Zijn deutsches Requiem is verreweg zijn langste compositie, niet ontstaan uit een opdracht, maar uit een eigen impuls. In 1865-1866, meteen na de dood van zijn moeder, schreef hij zes van de zeven delen, in 1868 voegde hij een deel toe (het vijfde met sopraansolo).

Gefronste wenkbrauwen in het katholieke Wenen

Wie het requiem als genre associeert met angst voor de dood en voor de verandering, komt het meest aan zijn of haar trekken in het zesde deel dat zich het meest leent voor een uitgelaten, om niet te zeggen militaristische uitvoering. In het gehele werk is dit de enige passage die doet denken aan een theatraal opgevat *Dies irae*. De passage is daarmee een uitzondering binnen het gehele werk en wordt na de climax meteen gevolgd door een tekst waarin God wordt beschreven als een waardig wezen vol goedheid. Bij deze tekst (en bij het slot van het derde deel waarin wordt gezegd dat de zielen in Gods hand zijn dus in goede handen) kiest Brahms als vorm de fuga, een van de boegbeelden van de protestantse barokmuziek. Om die associatie nog te versterken, plaats hij in het derde deel alle fugatische verwickelingen boven een zeer lang aangehouden bastoon dat fungeert als een majestueus orgelpunt dat ook op een orgel moet worden gespeeld. De eerste luisteraars in het overwegend katholieke Wenen, waar Brahms destijds woonde, vonden het om al deze redenen protestantse muziek, waardoor het enige jaren duurde voordat het stuk ook in Wenen aansloeg.

Sporen van Bach, Schütz, Mozart en Beethoven

In het werk brengt Brahms muzikale elementen bijeen uit de Barok, de Klassieke periode en de Romantiek. De vele koraalachtige passages zijn een verwijzing naar de muziek van Bach. Brahms kende die zeer goed: hij was een van de eersten die zich interesseerde voor oude muziek (zo stond Bachs muziek in Brahms' tijd bij velen nog te boek). Het marsthema in het eerste deel lijkt sterk op een thema uit Bachs Cantate 27 (Brahms voerde barokmuziek veel uit in Wenen, waar hij behalve componist ook koordirigent was). De hoofdmelodie in het vierde deel is geënt op een melodie van Schütz uit zijn *Symphoniae Sacrae* uit 1636 op dezelfde tekst. De uitgave ervan stond bij Brahms in de kast. Tegen de koordirigent Siegfried Ochs verklaarde Brahms dat Luthers koraal *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, ook gebruikt door Bach, een belangrijke bouwsteen was in diverse delen. Het begin van het laatste deel is zeer verwant aan het begin van het slot van het eerste deel van Bachs *Matthäus-Passion*. Van zijn andere grote helden Mozart en Beethoven nam hij een gevoel over voor proporties en frasering en het belang daarin van toonsoorten. Het eerste en laatste deel zijn ongeveer even lang, staan in dezelfde toonsoort (F groot), bevatten geen partij voor solisten en moeten met ernst worden uitgevoerd. Het eerste woord van het eerste deel (*Selig*) is gelijk aan het eerste woord van het laatste deel. Andere delen staan in naburige toonsoorten, behalve het centrale vierde deel in G groot, traditioneel een toonsoort die blijheid uitstraalt en hier verbonden is met geluk. Brahms hanteert in wezen de klassieke stijl van Mozart en Beethoven, maar hij verkiest

lyriek boven dramatiek. De harmonische wendingen zijn minder hoekig en abrupt dan bij Beethoven, de dynamische contrasten zijn minder venijnig, zijn melodiestijl heeft de innigheid van Mendelssohn en hij lardeert deze vriendelijke variant van de klassieke taal met elementen uit de Barok en de Romantiek. Brahms kon uitstekend instrumenteren, maar de klank wordt, anders dan bij Wagner, nooit een doel op zich en staat altijd ten dienste van de expressie van de tekst en de opbouw van het gehele werk. Brahms had in 1868 nog nauwelijks voor orkest gecomponeerd, maar men hoort in de orkestklank al de toekomstige symfonicus. Sommige tijdgenoten hadden vooral oog voor de stilistische verscheidenheid, maar met de jaren zag men het werk meer en meer als een eenheid waarbij men niet kan zeggen welk element overheerst, wel dat alles met elkaar in balans is. De compositie werd daarmee aantrekkelijk voor uiteenlopende groepen.

Een brug tussen het hemelse en het aardse

Brahms vermengt niet alleen stijlen uit heden en verleden, maar op zijn wijze ook de toenmalige kenmerken van religieuze en wereldlijke muziek. De melodiestijl en de wijze waarop motieven worden ontwikkeld, herinneren sterk aan zijn instrumentale composities, vooral zijn kamermuziek, en zouden ook een handelsmerken worden van zijn symfonieën (omgekeerd zou hij zijn wereldlijke stukken larderen met elementen uit de religieuze muziek, zoals het koraal en het contrapunt). De religieuze dimensie wordt daarmee niet de hoofdzaak van het werk, maar een versiering of verdieping van een wereldlijk stramien. Men kan ook het omgekeerde verdedigen: hij maakt het eenvoudige religieuze muzikale materiaal grootser door er een symfonische allure aan te geven. Hoe men hier ook over denkt, feit is dat Brahms erin slaagt de twee stijlen zodanig te verbinden dat er geen sprake is van conflict maar van eenheid, zodat het werk na aanvankelijke kritiek van behoudende gelovigen gewaardeerd werd en wordt, door zowel gelovigen als ongelovigen.

Symbiose tussen tekstkeuze en tekstbehandeling

Het stuk was in zijn tijd niet alleen opmerkelijk vanwege de tekstkeuze, maar ook door de tekstbehandeling. De muziek is grotendeels een getrouwe tekstzetting. De componist respecteert in de muziek het ritme van de tekst. De instrumentatie is in vele passages niet omvangrijk en complex, zodat de teksten op deze momenten uitstekend te verstaan zijn. Het fraaiste voorbeeld is het begin van het derde deel, waarin de bariton bijna declamerend zingt en de overige musici hem bescheiden ondersteunen. Daartegenover staan passages waarin Brahms net als in diverse instrumentale werken graag een grootse sonatevorm hanteert waarin ruimte is voor vele motiefontwikkelingen en de volheid en welluidendheid van de muziek aansluit bij het serene karakter van de

boodschap, zodat de woorden veel moeilijker te verstaan zijn. Het vierde deel bijvoorbeeld is een prachtig driedelige compositie waarin al snel na het begin de muziek de overhand krijgt op de tekst.

Hier en daar schuwt Brahms niet een bijna letterlijke tekst-expressie. In het zesde deel zijn de bazuinen in de tekst de aankondiging van de muzikale storm. In het zevende is de tekstregel *Selig sind die Toten* een excuus voor gelukzalige uitstapjes in de harmonie, terwijl de toonsoort van het gehele werk nooit ter discussie staat, eerder de klassieke vorm extra markeert. Het is dezelfde gelukzaligheid als in

het eerste deel, maar nu meer uitgesponnen en sereen. Het vierde deel noemde Brahms 'een langzaam Scherzo'. Dat klinkt tegenstrijdig en is Brahms' manier om aan te geven dat hij in dit werk de uitersten in tempo wilde vermijden. Bijna het gehele werk verloopt in Andante-tred. Dat hij alleen het laatste deel aanduidde als *Feierlich*, zegt veel over het karakter van het gehele werk. Passend bij de ernst van het onderwerp en de intensiteit van de emoties is voor Brahms de overwegend ingetogen, ontheatrale en introverte toon.

Emanuel Overbeeke

Ein deutsches Requiem

I (Koor)

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (Mattheus 5:4)

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

(Psalm 126:5 en 6)

II (Koor)

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret, und die Blume abgefallen. (1 Petrus 1:24)

So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde, und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abenregen. (Jacobus 5:7)

Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit. (1 Petrus 1:25)
Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. (Jesaja 35:10)

III (Bariton solo en koor)

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss. Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.

Sie gehen daher wie ein Schemen und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird. Nun Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich. (Psalm 39:5-8)

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an. (Wijshied van Salomo 3:1)

IV (Koor)

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott. Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar. (Psalm 84:2, 3, 5)

V (Sopraan solo en koor)

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen. (Johannes 16:22)

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe grossen Trost funden. (Jezus Sirach 51:35)
Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.
(Jesaja 66:13)

VI (Bariton solo en koor)

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir. (Hebreeën 13:14)
Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen, unverweslich, und wir werden verwandelt werden. Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg? (1 Korintiërs 15:51, 52, 54, 55)

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge erschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen. (Openbaring 4:11)

VII (Koor)

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach. (Openbaring 14:13)

De Britse sopraan **Carolyn Sampson** studeerde muziek aan de universiteit van Birmingham, waarna ze haar carrière begon bij de English National Opera. Als soliste trad ze op met onder meer The Orchestra of the Age of Enlightenment, het Koninklijk Concertgebouworkest, het Gewandhausorchester Leipzig, het Orchestre des Champs-Élysées, het Royal Liverpool Philharmonic Orchestra en het San Francisco Symphony Orchestra, onder leiding van dirigenten als Gustav Leonhardt, Paul McCreech, Richard Hickox en Philippe Herreweghe. Haar discografie bevat opnamen voor de labels BIS en Hyperion. Haar cd met Purcell-liederen werd door Gramophone geselecteerd als Editor's Choice. Ook werkte ze mee aan een cd met Cappella Amsterdam met Poulencs *Stabat Mater*.

De Duitse bas-bariton **André Morsch** studeerde in Oostenrijk voor hij zijn studie voortzette aan het Amsterdams Conservatorium bij Margreet Honig. Vervolgens studeerde hij met onderscheiding af aan de Nieuwe Opera Academie in Den Haag. Hij was lid van Le Jardin des Voix en van Les Arts Florissants. In 2003 debuteerde hij bij de Stuttgarter Oper in Händels *Giulio Cesare* en sinds 2011 behoort hij daar tot het solistenensemble. Daarnaast trad hij op in de Opéra Comique in Parijs, de operahuizen van Leipzig en Zürich, de Nationale Reisopera en De Nederlandse Opera. Als concertzanger was hij te gast bij o.a. het Radio Filharmonisch Orkest, Koninklijk Concertgebouworkest, Gewandhausorchester Leipzig, Le Poème Harmonique en Les Arts Florissants.

Het **Orkest van de Achttiende Eeuw** werd in 1981 opgericht door Frans Brügggen en bestaat uit circa vijftig leden, afkomstig uit zo'n twintig landen. Het orkest vormt qua grootte en samenstelling een afspiegeling van de 'klassieke' orkesten zoals die in Mannheim, Parijs en Wenen bestonden. In 2014 heeft het orkest afscheid moeten nemen van Frans Brügggen, die op 79-jarige leeftijd overleed. De samenwerking met de 'founding father' van het orkest kwam ten einde, maar Frans Brügggen blijft een belangrijke bron van inspiratie. Het orkest zet de traditie van vijf projecten per seizoen voort en werkt daarvoor samen met verschillende gastdirigenten, onder wie regelmatig Daniel Reuss.

Vanaf de oprichting in 1970 door Jan Boeke heeft **Cappella Amsterdam** zich zowel op moderne als op oude, authentieke zangtechnieken toegelegd, met speciale aandacht voor werk van Nederlandse componisten, van Sweelinck tot Andriessen en Ton de Leeuw. Het koor werkt geregeld samen met uiteenlopende gezelschappen, ook uit andere disciplines. Bij Harmonia Mundi verschijnen vrijwel jaarlijks cd's. De cd met werken van Janáček werd bekroond met de Edison Klassiek, net als de cd met de Kanon Pokajanan van Arvo Pärt (2017).

Daniel Reuss volgde in 1990 volgde hij Jan Boeke op als artistiek leider en chef-dirigent van Cappella Amsterdam. Van 2003 tot 2006 was Reuss chef-dirigent van het RIAS Kammerchor in Berlijn, en van 2008 tot 2013 was hij tevens chef-dirigent van

het Ests Philharmonisch Kamerkoor en sinds 2015 van Ensemble Vocal Lausanne. Daniel Reuss werkt geregeld met vooraanstaande ensembles en orkesten in heel Europa, zoals de Akademie für Alte Musik Berlin, musikFabrik, Vocal Consort Berlin en het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Zijn repertoire omvat vele stijlen en reikt estrijk van rond het jaar 1200 tot de meest actuele muziek. In 2016 werd hij onderscheiden als Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw.

Maak de cd-opname van Ein deutsches Requiem mogelijk: Cappella Amsterdam & het Orkest van de Achttiende Eeuw gaan Brahms' Ein deutsches Requiem opnemen op cd. Dat is alleen mogelijk met genereuze giften. Doet u ook mee? Kijk op www.cappellaamsterdam.nl naar de mogelijkheden om te doneren. Alvast hartelijk dank!

Het Orkest van de Achttiende eeuw kan zijn plannen realiseren dankzij de genereuze ondersteuning van het Fonds Podiumkunsten en een internationale vriendenkring, HvdB & FvV.

Orkest van de Achttiende Eeuw

Viool I: **Marc Destrubé** (concertmeester), **Peter Brunt, Kees Koelmans, Franc Polman, Irmgard Schaller, Annelies van der Vegt, Sayuri Yamagata, Sophie Wedell**

Viool II: **Staes Swierstra, Matthea De Muijnck, Hans Christian Euler, Anthony Martin, Guya Martinini, Marinette Troost, Dirk Vermeulen, Gustavo Zarba**

Altviool: **Emilio Moreno, Marten Boeken, Antonio Clares, Lola Fernandez, Else Krieg, Yoshiko Morita**

Cello: **Richte van der Meer, Julie Borsodi, Albert Brügggen, Nuala McKenna, Lidewij Scheifes, Rainer Zipperling**

Contrabas: **Margaret Urquhart, Robert Franenberg, Christian Staude**
Piccolo: **Levke Hollmer**

Dwarsfluit: **Michael Schmidt-Casdorff, Ingo Nelken**

Hobo: **Alayne Leslie, Peter Tabori**

Klarinet: **Eric Hoeprich, Guy van Waas**

Fagot: **Hugo Rodriguez Arteaga, Donna Agrell**

Hoorn: **Teunis van der Zwart, Simon Poirier, Stefan Blonk,**

Antonia Riezu Gonzales

Trompet: **Jonathan Impett, Graham Nicholson**

Trombone: **Sue Addison, Phil Dale, Steve Saunders**

Tuba: **Anthony George**

Harp: **Michelle Verheggen, Liucilè Uršulè Vilimaitė**

Orgel: **Pieter-Jan Belder**

Pauken: **Maarten van der Valk**

Cappella Amsterdam

Sopranen: **Andrea van Beek, Elisabeth Blom, Martha Bosch, Marijke van der Harst, Elma Dekker, Mariëlle Kirkels, Maria Köpcke, Judith Pranger, Margreet Rietveld, Marjo van Someren, Marieke Steenhoek, Rachel Thompson**

Alten: **Marleen Goldstein, Sabine van der Heijden, Luise Kimm, Mieke van Laren, Dorien Lievers, Antje Lohse, Laura Lopes, Inga Schneider, Suzanne Verburg, Desirée Verlaan**

Tenoren: **Ross Buddie, Dolf Drabbels, Jon Etxabe Arzuaga, Johannes Klügling, William Knight, Jelle Leistra, Steven van Gils, Leon van Liere, Diederik Rooker, Endrik Üksvärav**

Bassen: **Donald Bentvelsen, Erks Jan Dekker, Jan Douwes, Berend Eijkhout, Kees Jan de Koning, Pierre-Guy Le Gall White, Bart Oenema, Mitchell Sandler, Johan Vermeer, Hans Wijer**